

possa compreendê-lo se não nasceu na Praga dos anos 1880-90". A forma literária criada por Kafka generalizou a experiência que ele internalizou para torná-la inteligível em toda a parte, sem dispensar indícios e vestígios relevantes. Mas mesmo sob o aspecto estritamente individual, o escritor não perdeu a oportunidade para exprimir o que sentia pela cidade natal que conservou o portal da casa onde ele nasceu e ali fixou uma placa comemorativa. A frase

que resume esse sentimento é famosa: *Praga laesst nicht los. Das Muetterchen hat Krallen* (Praga não solta. A velhinha tem garras). Dificilmente a obra de Kafka teria sido o que foi sem as feridas que ele recebeu dessa bela cidade.

Publicado originalmente na *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1993, caderno "Mais!", p. 4-5.

Uma poética da fronteira

Jacques Leenhardt

Professor da École de Hautes Études

It is manifest that men possess nothing deserving the name of literature until they begin to build cities.

Robert Vaughan, *The age of great cities*, 1843

Resumo

Sem minimizar a importância simbólica da cidade como centro, trata-se aqui de estudar a emergência na cultura de um outro mito urbano, este centrífugo: o mito da fronteira, da zona periférica. Um novo sentimento do urbano descobre e privilegia fronteiras internas, passagens. Representação e discurso procuram dar equivalentes visuais ou narrativos dessa nova experiência espaço-temporal.

Palavras-chave

Cidade; cultura; discurso; representação.

Abstract

The author here studies the emergency of another, centrifugal, urban myth in culture, the border myth, of peripheral zone, without reducing the symbolic value of the city as a center. A new feeling of urban discovers and privileges the inner borders, passageways. Representation and discourse try to find visual or narrative equivalents of this new experience of space and time.

Keywords

City; culture; discourse; representation.

Wittgenstein comparava a linguagem a uma cidade antiga:

Um labirinto de ruelas e de pequenas praças, de velhas e novas casas, e de habitações ampliadas em épocas mais recentes, sendo o todo circundado por uma quantidade de numerosos bairros de ruas retílineas ladeadas de casas uniformes.

Estudando a linguagem, utilizava esta metáfora para marcar sua heterogeneidade, a qual, por sua vez, sublinhava a historicidade e a multifuncionalidade da língua tal como estava inscrita em seu tecido. A linguagem, como a cidade, é um tecido, uma textura.

Hoje consideramos a questão de outro ponto de vista, não mais interrogando a linguagem através da metáfora da cidade, mas a cidade como sistema de comunicação. Wittgenstein pensava nas cidades antigas enquanto rede espacial; nós pensamos nas cidades modernas enquanto rede de comunicação. A particularidade da rede espacial consiste em concentrar substâncias históricas, biológicas e culturais múltiplas e diversas na forma e na origem, na idade e na função. A cidade era uma superfície sobre a qual, como em um palimpsesto, estava escrita a história. Deste ponto de vista, o mito de Paris é exemplar.

Roma, diz-se, mas também Paris, não foram feitas em um dia; porém, se o tempo é essencial para a constituição desses meios urbanos quintessenciais, é pelo fato de have-

rem acumulado e reunido uma diversidade externa que obtiveram o direito de entrar na lenda. Roma e a rede de suas vias romanas, Paris e a estrela de sua rede ferroviária constituem duas imagens, que podem ser superpostas, da cidade-centro, que é ao mesmo tempo uma cidade-império.

E, no entanto, a própria centralidade da cidade implica seu exterior, suas margens e suas fronteiras, e é em sua relação com esta exterioridade que se define o mito de Paris, em todas as épocas, e que se constituem as categorias históricas da percepção do urbano.

Paris-centro, Paris-cidade luz

O longo processo de urbanização da França iniciado na Idade Média há muito colocou Paris em uma posição privilegiada. Paris foi uma capital religiosa, intelectual, e também uma capital do gosto, antes mesmo de ser a capital política da França. Ela desempenhou este papel no interior do movimento que, por etapas, concentrou ali toda a substância intelectual e criativa do país. Paris atraiu para si as campanhas de tudo aquilo que pensava, sentia, compreendia. Sabe-se a que ponto este centralismo cultural e social foi o fruto da política monarquista, e depois jacobina e republicana. Este longo processo de centralização deu lugar a uma série de imagens: a do Rei-Sol, inicialmente, e, em seguida, após 1789, a do povo revolucionário parisiense, dando ao mundo as chaves da história. Mas todas essas imagens dos agentes políticos vieram cristalizar-se no século XIX nos faustos da opereta do Segundo Império, no momento em que se afirmava o novo poder industrial da França, cujo emblema será a ferrovia. Jules Claretie reconstitui com muita exatidão a passagem do mito revolucionário para a opereta

do Segundo Império, tal qual ela ocorre no corpo de Paris:

En ont-ils abattu de ces maisons qui parlaient éloquemment d'autrefois, dans ces vieilles rues populaires où la révolution était née, où les pavés gardaient encore la trace des combats du 14 juillet et du 10 août! Ce Paris révolutionnaire où, la nuit, dans les demi-ténèbres, l'imagination croyait parfois voir apparaître l'ombre de Danton, ce Paris des sections et des fédérés gênait nos édiles comme un remords. Ils ont tout fait abattre, ils ont chassé ce spectre, et partout les boulevards rayonnent, les larges boulevards où peuvent se promener à l'aise l'artillerie, les convois, les bataillons et les filles.¹

De um ponto a outro dessa cadeia de imagens, do século XVII ao século XX, Paris será sempre uma cidade-centro e uma capital resplandescendente, cidade-luz e cidade atrativa por excelência, em sua estrutura e seus efeitos.

Esta atração nunca deixou de ser exercida, mas, com o decorrer do tempo, o tratamento de Paris na e pela cultura foi modificado no imaginário dos parisienses e dos franceses em geral.

“O ar da cidade liberta”, foi dito durante séculos, enquanto lentamente, contra as hegemonias feudais e rurais, se afirmava um poder urbano e burguês. A oposição cidade-campo servia então de molde para todo pensamento sobre o progresso intelectual e social, para o qual o centro urbano representava a quintessência dos valores, a concentração benéfica das inteligências e das invenções sociais que marcavam, no espaço nacional, a parte ganha pela cultura sobre os terrenos baldios ainda nas mãos da natureza originária.

Com o século XIX, ao contrário, passar-se-á a crer que “o ar de Paris é insalubre”.

Quando o êxodo rural tiver concentrado ao redor dos pólos industriais uma população pobre, explorada e sem raízes, o poder burguês instalado na cidade começará a temer por sua segurança e a cidade se tornará o cadinho de todas as ameaças. No imaginário burguês do século XIX, a cidade, o centro, começa a *apodrecer* aos olhos daqueles mesmos indivíduos que haviam feito dela seu estandarte contra a aristocracia rural. A atração que a cidade exerce sobre milhares de indivíduos empobrecidos pela miséria que vêm constituir o proletariado urbano, simbolicamente “desenraizado”, como dirá Barrès, fará deste centro uma úlcera, uma ferida purulenta no corpo da Cidade. Na literatura e na pintura, a cidade começa a ser descrita como purulência, miasmas, a Comuna faz dela um açougue, o sangue e os humores mortais a ameaçam como o cólera de Marselha o lembrará aos epidemiologistas até 1892 em Paris.

É então que se verá inverter a secular tendência à centralidade. Já no início do século XVIII, enquanto o monarca absoluto demora para morrer e a vida cultural na Corte perde seu brilho, a aristocracia tenta uma saída, salpicando os arredores de Paris com as “folies”, citaras nas quais nascerá a nova cultura (galante) do século XVIII. No século XIX, desta vez graças ao trem, *inventar-se-á* novamente o campo, e a população citadina descobrirá a paisagem e os camponeses, ao mesmo tempo em que serão constituídos os novos *subúrbios*. Daumier nos deixou caricaturas inesquecíveis desse saboroso e novo encontro. Sobre o surgimento das escolas de pintura que tomam em consideração essa nova abertura da cidade para o campo (Escola de Barbizon, impressionistas etc.), a Terceira República verá florescerem escolas de pintura propriamente regionalistas na Provença, na Bretanha, em Lyon e em outras regiões.

Com o século XX, não se tratará mais tanto de um deslocamento espacial do centro para a periferia, mas de um despojamento simbólico da centralidade como modelo do

pensamento e do poder. A partir desse momento, a idéia de que tudo o que é bom, verdadeiro e belo deve ser pensado em função do modelo resplandescendente da centralidade se apaga, e surgem, de início timidamente, as idéias de dispersão, explosão e fronteira. É a polaridade centro *versus* periferia que é suavizada simbolicamente. Uma das marcas mais visíveis desse movimento anticentralista é seguramente o abandono da perspectiva como modo de representação. O cubismo e o futurismo suprimem a hierarquia dos espaços em relação ao olho, desfocalizam, ou seja, descentralizam a figuração. Não estando mais obnubilados pelo centro, que fascinou a arte e a literatura durante séculos, os artistas vão poder voltar seu olhar para a zona de contato com a periferia. Uma valorização do periférico como espaço intermediário entre interior e exterior virá então substituir o desejo ou a angústia do centro. Certamente, este movimento será sentido primeiro nas vanguardas culturais, e só muito lentamente penetrará em alguns domínios da sensibilidade comum, até mesmo nas ciências humanas. O homem da cidade grande, assim como nos era descrito por Spengler, a “multidão solitária” de Riesman, serão ainda por muito tempo os efeitos sintomáticos da angústia suscitada pela megalópole. Mas é preciso saber que essas imagens pertencem ainda ao paradigma centralista do qual são apenas, em sua formulação, uma versão racionalista e catastrofista, cujo último avatar será o “homem unidimensional” de Marcuse.

Sem querer, através desta escolha, minimizar a importância simbólica da percepção da cidade como centro, percepção esta que alimentou o imaginário de diversas gerações de escritores, gostaria de estudar rapidamente a emergência na cultura de um outro mito urbano, já este um mito centrífugo: o mito da fronteira, da barreira, do subúrbio.

Sem buscar verdadeiramente uma causa para o aparecimento desta nova tendência na imaginação do espaço urbano na França do

1 Jules CLARETIE, *La débauche*, Paris, 1870, p. 88.

início deste século, pode-se notar que este movimento em direção à fronteira é contemporâneo à expansão colonial francesa durante a Terceira República. Esta expansão oferece, pela primeira vez em muito tempo, uma dimensão positiva ao movimento centrífugo. Certamente, a metrópole, a França hexagonal, continua a ser, para todos os colonos que partem então à conquista da África ou da Ásia, um *templo*, espaço limitado e sagrado da cultura e do poder. Todavia, no decorrer deste processo político e cultural, que é a aventura colonial francesa no final do século XIX e início do XX, a cultura metropolitana vai entrar em contato com uma série de culturas novas para ela: africana, asiática, tropical. Os mediadores deste encontro, no plano cultural, foram extremamente numerosos: Picasso e Braque serão os mediadores da África; Loti, Segalen, Claudel e Malraux exaltarão a tentação do Ocidente, ou seja, o Oriente; o *douanier* Rousseau, Breton e De Chirico voltar-se-ão para os trópicos americanos.

Esta mudança de direção dos vetores da curiosidade cultural, a própria idéia de que a curiosidade pelo outro está no centro da verdadeira definição de cultura, irromperá bruscamente no conforto discreto de nossa tradição intelectual, a tal ponto que, por trás do outro, será a própria alteridade, o louco, o primitivo, o diferente, que será, de um momento para outro, investido de um valor e de uma positividade até ali não pressentidos:

Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé, qui a cherché à se fixer après l'écroulement de Rome à Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris impérial, l'étoile noire des chemins de fer sur la

France étant comme l'ombre de l'étoile des voies romaines.

Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l'empire est maintenant une figure insuffisante pour désigner l'avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué.²

O século XX tomará consciência desta transformação, que Malraux desde o início já havia situado perfeitamente: “o centro é um antedestino”. A partir de então, o destino se abre para o exterior, a fronteira atrai. Estaríamos, todavia, errados em conceber esta transformação apenas em termos de exotismo. Trata-se, muito mais profundamente, do questionamento dos princípios epistemológicos dominantes. O centralismo, como vimos, é a perspectiva, mas é ainda, na física, a substância; na metafísica, a noção do Ser; na política, a unanimidade e o consenso. O trabalho intelectual de nosso século será o de enfraquecer todos esses paradigmas e de propor outros, que, desta vez, estarão em concordância com o novo conceito da *comunicação* em seu sentido mais amplo e metafórico. O trem e o barco a vapor já haviam modificado a extensão, mas não haviam afetado a estrutura do espaço em si mesma. O telefone e a televisão farão isso, desmaterializando a própria idéia de extensão. No lugar dessa continuidade marcada pela razão e pelo metro, os homens do século XX aprenderão a *encontrar-se* de acordo com novas modalidades. Do ponto de vista das pessoas, por exemplo, uma *central* telefônica, a partir de agora, não é mais nem um centro nem um lugar: trata-se apenas de uma conexão eletrônica e social, um centro sem território e sem substância. Doravante, qualquer realidade se refugia nas extremidades periféricas. Os face a face biunívocos entre substâncias desaparecem

em benefício de um sistema em rede onde circulam fluxos de energia comunicacional. Isto não é válido apenas para a nova física, mas também para a nova cultura e para a nova cidade.

Os surrealistas serão os primeiros a compreendê-lo. Para eles, Paris será uma cidade descentrada, uma cidade sem monumentos, na qual o que causa surpresa não é a estabilidade pomposa do monumental, mas a curiosidade aguçada do espírito capaz de divagar mesmo em um deserto de brita.

É, portanto, em torno de algumas figuras desse movimento que eu gostaria de seguir a evolução deste “sentimento” da cidade tal como o século XX o verá transformar-se.

Em busca da fronteira interna

Em uma interessante entrevista, Giorgio De Chirico explicava por que gostava de Montparnasse. Nessa época, escreve ele, por volta de 1910, Montparnasse era o limite entre um bairro industrial e artesanal (o *XIV^e Arrondissement*) e o *Quartier Latin* (Bairro Latino), intelectual e burguês. E De Chirico explica que, nessa paisagem urbana, ele gostava particularmente do encontro dos dois mundos, a heterogeneidade que se tornava subitamente sensível nesse ponto nevrálgico da cidade onde as chaminés das fábricas se perfilavam sobre as habitações burguesas. Desta forma, ele nos chama a atenção para uma nova sensibilidade artística segundo a qual é preferível a mistura à unicidade e também para um novo sentimento do urbano que privilegia as zonas da cidade nas quais esta ainda não está definitivamente inscrita no espaço, mas deixa, por seu próprio caráter inacabado, uma possibilidade de incerteza e de contraste sentida como poética. Essa fronteira interna à cidade, à qual se prende De Chirico,

coloca frente a frente o mundo do trabalho e o mundo imóvel e discreto dos apartamentos burgueses. Como em seus quadros, o pintor vê encontrarem-se aí o estático e o dinâmico, o sono e a vigília, o passado e o futuro. Certamente a cidade ainda mudará, ela demolirá e reconstruirá, mas seu poder poético, aos olhos dos poetas mais perspicazes do século XX, reside a partir de então no fato de que a ambiência que se manifesta em seus pontos nevrálgicos é doravante mais importante que o plano no qual ela irá fixar-se definitivamente um dia. Aquilo que De Chirico designa aqui como ambiência, esta singularidade do clima urbano na confluência de modos de vida diferentes, será por ele descrita, à maneira de seus amigos surrealistas, como o encontro estranho, a simultaneidade daquilo que a ordem e a razão deveriam separar, a inquietante e desejável estranheza.

Este clima novo pode ser igualmente encontrado na série de textos publicados por Aragon em 1926 com o título de *Le paysan de Paris* (O camponês de Paris).

O próprio título já inverte a antiga oposição entre cidade e campo, e pressente-se que Aragon vai buscar nesta inversão a possibilidade de fazer nascer uma nova fronteira. De fato, a segunda parte da obra chama-se “O sentimento da natureza nas Colinas Chaumont”: Aragon e seus amigos escolheram como local de passeio um bairro do leste da capital, o qual, observa-se antes de mais nada, nunca havia sido objeto de interesse dos escritores. A nova geração de poetas cria, portanto, um novo objeto para a literatura ao deslocar seu interesse para zonas não exploradas da cidade. Porém, mais ainda do que este exotismo espacial que se repete no título da obra *Le paysan de Paris*, vê-se desenvolver em Aragon o próprio tema da fronteira, que, em sua obra, tomará o nome muito particular de “passagem”.

Sabe-se que Benjamin, que tomará emprestado a Aragon este interesse pelas passa-

2 Michel BUTOR, *La modification*, Paris, Minuit, 1957, p. 231.

gens,³ alimentou filosoficamente esta noção. A passagem, como a fronteira, constitui a interface de mundos ontológica ou cronologicamente diferentes. Em *Le paysan de Paris*, esta diferença é inicialmente sociológica. A passagem da Ópera une o mundo do poder e da eficácia, o mundo da finança e dos superegos paternos e legalistas ao mundo da galanteria, do jogo e dos mistérios. No entanto, além de seu valor sociológico de operador de conjunção/disjunção social, a passagem da Ópera estabelece igualmente uma ligação entre o universo ontológico do sério e o da leviandade.

Esse aspecto simbólico, que diz respeito à constituição do todo social, não deve porém mascarar uma articulação ainda mais importante. A passagem da Ópera é de fato um elemento típico do urbanismo do início do século XIX. Quando, em 1926, Aragon escreve sobre essa passagem, o urbanismo contemporâneo, inspirado nos princípios arquitetônicos e especulativos de Haussmann, está destruindo essas galerias comerciais de uma época anterior. O que Aragon conserva é não tanto a oposição entre o antigo e o moderno, quanto o fato de que no instante em que o antigo desaparece este passa a brilhar com uma claridade poética e a iluminar o presente com uma luz particular, que ele chamará de “mítica”, ou, a exemplo de De Chirico, “metafísica”:

Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus

les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.⁴

A realidade poeticamente determinante da passagem, tal qual se concentra no próprio estatuto do limite, é o desaparecimento. A passagem, como os fluxos que a constituem, é efêmera (o termo é onipresente em *Le paysan de Paris*). Para ser e cumprir sua função simbólica é necessário que ela seja condenada. Assim aparecem simultaneamente, por ocasião de um acontecimento, em resumo, menor: a destruição da passagem da Ópera, dois tipos de espaço [I] e dois tipos de tempo [II].

I. O espaço central e estável do templo da mercadoria erigido pelo século XIX, então em seu início, está a partir de agora terminado; a passagem – que foi esse templo – já não é mais do que uma curiosidade arquitetônica. Nesse meio tempo, é a grande loja do *Bonheur des dames* de Zola que se tomou templo. Ela é, portanto, resquício, uma lembrança dessa centralidade, mas que, com seu desaparecimento, ilumina com uma luz singular e poética o próprio objeto que a condenou, seu outro e seu contrário. O espaço da passagem se apresenta, assim, como um limite que não seria simplesmente a extrema margem de dois espaços. O limite, neste caso, ocupa lugar, se estende; como no direito romano, a linha de demarcação não é um traço, mas uma superfície:

Nous allons sans doute assister à un bouleversement des modes de la flânerie et de la prostitution, et par ce chemin qui ouvrira plus grande la communication entre les boulevards et le quartier Saint Lazare, il est permis de penser que déambuleront de

3 Cf. Jacques LEENHARDT, “Le Passage comme forme d'expérience”, in H. WISMANN (ed.) *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Ed. du Cerf, 1986, p. 163-71.

4 Louis ARAGON, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1982, p. 21, Coleção Folio.

nouveaux types inconnus qui participeront des deux zones d'attraction entre lesquelles hésitera leur vie, et seront les facteurs principaux des mystères de demain.⁵

É esta zona instável que é valorizada, que se torna o lugar poético. Observamos aí algumas categorias que a antropologia do espaço tem freqüentemente delimitado. P. H. Stahl ressalta, assim, que a separação entre natureza e cultura, na organização do espaço rural romeno, deixa entre a floresta (natureza) e o campo lavrado (cultura) uma zona intermediária, prados ou clareiras, que é tradicionalmente o domínio das fadas e dos gênios. A instabilidade categorial deste espaço torna-o propício para as fantasias feéricas, como as festas galantes dos “subúrbios” da Paris de Luís XIV e da Regência nos quadros de Watteau.

II. A outra vertente desta realidade é o tempo. Ao tempo contínuo, ligado à substancialidade e à sua duração, opõe-se a partir de agora o efêmero, aquilo que brilha durante a noite e que se apaga: “Ce qui me traverse est un éclair moi-même” (O que me atravessa é um raio de mim mesmo).⁶ Aqui ainda há somente resquícios de identidade, de substância, de permanência. O fragmentário romântico é retomado e dinamizado sob a forma do fluxo e torna-se a lei da passagem; a passagem torna-se a nova ontologia.

Os artistas das vanguardas haviam compreendido, desde 1910, o quanto a irrupção da *velocidade* em nossa civilização mudava

todos os seus parâmetros. A metrópole como meio experiencial funciona, do ponto de vista cultural, à maneira de um acelerador de partículas, o que favorece a adoção de estratégias cinematográficas em Delaunay ou Balla e até na própria literatura. O crescimento do poder simbólico da fronteira e da passagem significa que as artes estão à procura de uma percepção espacializada desta nova experiência da temporalidade. A narrativa, tanto quanto a representação, confrontadas com o problema da interpenetração das durações perceptivas, procuram dar-lhes equivalentes visuais ou narrativos. Tanto o espaço do quadro como o da narrativa poderão, em sua forma, assumir este caráter não-definitivo da figuração. A porosidade da substância, o fato de que toda realidade possa, a qualquer instante, transformar-se em seu outro sem deixar de ser ela mesma, todas essas experiências da modernidade urbana vão encontrar na simbologia dos “vasos comunicantes” (Breton), das passagens e das colagens, uma forma para expressar-se, uma forma que dependerá muito mais de uma dinâmica dos fluidos do que de uma ontologia das substâncias.

Tradução de Airton Dantas de Araújo e Denise Radanovic Vieira

Revisão da tradução de Maria Leticia Guedes Alcoforado

5 ARAGON, op. cit., p. 22.

6 Idem, ibidem, p. 135.